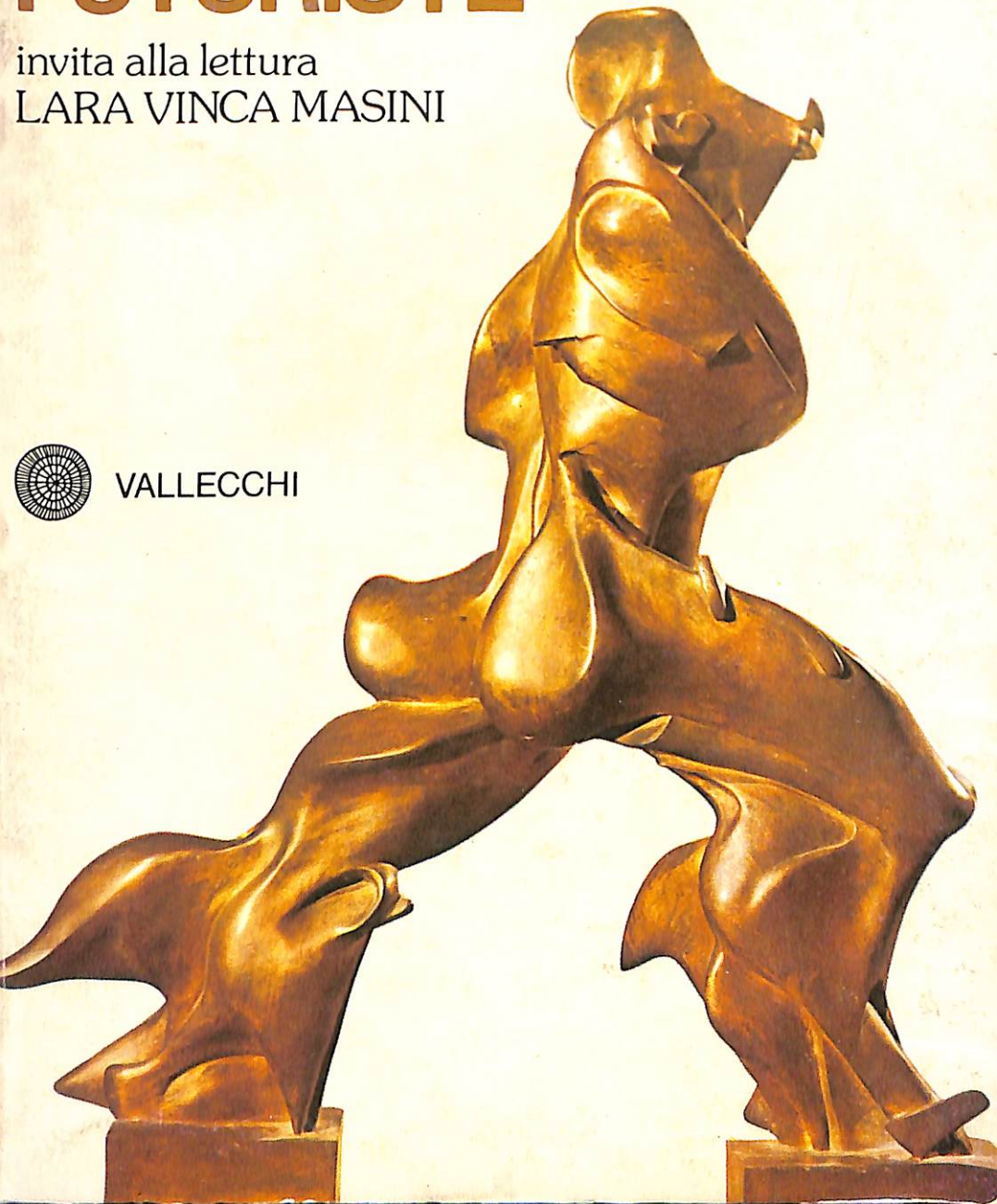
UMBERTO BOCCIONI

PITTURA SCULTURA FUTURISTE

invita alla lettura
LARA VINCA MASINI



VALLECCHI

BIBLIOTECA VALLECCHI
Collana diretta da Luigi Baldacci

© Copyright 1977 Vallecchi editore Firenze

Umberto Boccioni

PITTURA SCULTURA FUTURISTE
DINAMISMO PLASTICO

«Invito alla lettura» di Lara Vinca Masini

VALLECCHI

INVITO ALLA LETTURA

Già Roberto Longhi, nel suo saggio precorritore del 1913, I pittori futuristi, *(ma si ricordi anche il testo di Barbantini del 1911 e quello, pure del '13, di Edoardo di Sambuy) si serviva, per evidenziare le acquisizioni plastico-dinamiche dei futuristi nei confronti del Cubismo, di un rovesciamento di termini (« ... è chiaro che per uscire dalla immobilità cubistica verso un nuovo stile, è necessario che dalla " linea in funzione di massa " si proceda — volendo conservare la massa, cioè la corporeità delle cose, come i futuristi intendono fare — alla " massa in funzione della linea "»).*

E Boccioni, per definire, in pittura e scultura, quella che chiama « realizzazione della linea lirica del corpo, che è la sua linea-forza, il suo moto assoluto », nel 15° capitolo di questo suo saggio, rovescia la definizione di Cézanne « I bordi dell'oggetto fuggono verso un centro situato al nostro orizzonte », trasformandola in « I bordi dell'oggetto fuggono verso una periferia (ambiente) di cui noi siamo il centro ».

Così la visione prospettica tradizionale, « misurazione dell'apparenza », che chiude l'oggetto rappresentato « nella linea realista di costruzione freddamente letteraria e oggettiva », si trasforma nell'ottica del « dinamismo plastico » futurista, che « vive l'oggetto nel moto delle sue forze » e « pone lo spettatore nel centro » dell'opera.

Nello stesso saggio Longhi si prolunga poi nella definizione del concetto di « linea », tentando di riportarlo, al fine di spie-

garne l'« arbitraria » congiunzione fatta dai futuristi (Boccioni), « con un valore espressivo di stati d'animo », ad un riferimento, comunque, all'oggetto, alla realtà:

« Un momento. Che cos'è questo parlare di valore statico e valore dinamico della linea?... Volendo usare scherzosamente il linguaggio della filosofia corrente in Italia bisognerebbe dire che questo valore geometrico della linea si basa sopra uno pseudoconcetto che ha come presupposto il concetto puro di intuizione estetica. Insomma, una retta o una curva hanno un valore assolutamente fantastico, in sé, perché anche quando visibilmente astratte da qualche particolare oggetto noi le valorizziamo fulmineamente tribuendo loro una funzione plastica, come limite di materia. Una retta, o si può dentare di millimetri, o pure, empita di tacche invisibili di vibrazioni atomiche, dalla nostra immaginazione, si percepisce sotto tutte e nessuna — ad un tempo — delle innumerevoli forme che può assumere nella realtà: il dorso teso di un cavallo, la cornice pomiciata di uno specchio, lo spigolo stuccato di un muro, o il margine di un indice additante. E una curva, una semplice curva irregolare nel passar da concava a convessa sfuma nella nostra mente miriadi di visioni: la schiena scavezza di un cavallone da tiro (la curva è pressa al centro): un'amaca (due forze la sospendono ai lati): lo stelo di un fiore incurvo dal vento: il contorno teso di un seno da latte: o l'allegra traiettoria della pisciata di un bambino ».

Questa riduzione « concreta », seppure ancora di riferimento « analogico », si pone in netto contrasto con la codificazione del concetto astratto di linea (pure sul filo dell'analogia ma in senso psicologico), in tutta la serie di analisi grafico-espressive degli artisti e dei teorici di tutto il periodo art nouveau e simbolista.

Si pensi alle diverse definizioni della linea, da quella di Walter Crane del 1889 (« Linea determinante, linea enfatica, linea delicata, linea aggressiva, linea che controlla e unisce »), a quella di Bracquemond, del 1885 (« Ciò che nella vita è gesto, movimento, espressione di carattere, manifestazione

di esseri viventi e disposizione di oggetti, nell'opera d'arte diventa linea »); o a quella di Van de Velde, del 1898 (« La linea è una forza attiva come tutte le forze elementari » — si noti l'uso, per la prima volta, del concetto di linea-forza —); fino alla definizione di Endell, del 1898 (« Stiamo assistendo al sorgere di un'arte completamente nuova, un'arte con forme che non significano o rappresentano niente, non evocano niente, ma possono stimolare il nostro spirito altrettanto profondamente di quanto possono farlo i toni musicali »; per arrivare a quanto scriveva Debussy, nel 1901, su « La Revue Blanche »: (« L'arabesco musicale, o piuttosto il principio dell'ornamento, è la base di tutte le forme d'arte »).

Era anche il momento in cui, in bilico tra l'interpretazione astratta e quella « concreta » della linea, uscivano le definizioni teoriche dei neo-impressionisti, improntate ad un simbolismo di riferimento psicologico (collegato anche alla « dynamogenie », teorizzata da Charles Henry, che basa le reazioni psicologiche nel flusso e riflusso di energia), come quella di Signac, del 1899 (« La dominante delle linee sarà orizzontale per la calma, ascendente per la gioia e discendente per la tristezza, con tutte le linee intermedie per rappresentare l'infinita varietà di tutte le altre sensazioni »).

È vero che poi, per tornare un attimo al testo di Longhi, egli si serve di rapporti e di confronti, per spiegare la condizione alternativa dell'esperienza dinamica futurista rispetto a quella « statica » cubista, secondo una teoria quasi affine alla teoria vichiana dei « corsi e ricorsi »: ad un momento « statico » è sempre successo, nella storia dell'arte occidentale, un momento « dinamico ». « Ogni volta che l'arte raggiunge una saturazione di staticità, di corporeità » (altrove scrive « di forma ») « s'aggiunge, o combinandosi o imponendosi, la ricerca del moto. Molto comprensivamente questo rappresentano i Greci di fronte agli Egiziani, i Gotici ai Romani, l'architettura del Quattrocento all'antica, l'architettura Barocca a quella del Rinascimento ».

È una teoria un po' meccanica, ma non priva di fascino.

E forse Boccioni, in questo suo testo, dove riassume e corregge quasi tutti gli enunciati già espressi, ha anche tenuto presente queste considerazioni longhiane (del « giovane critico di grande avvenire » come lo definisce — v. cap. 8°) nel suo tentativo di giustificazione storica del Futurismo. Che poi rappresenta la remora più pesante del saggio, caricandolo di una sorta di preoccupazione moralistica, che in parte affastella il testo, pur sempre incalzante, di schemi e di prospetti, quasi in una continua « excusatio non petita ».

Come è nato questo volume di Boccioni, pubblicato nel 1914 nelle Edizioni futuriste di Poesia e mai più ristampato isolatamente? (È invece pubblicato nell'« Opera completa » di Boccioni del 1927 a cura di Marinetti e, con un ricchissimo e documentatissimo apparato di note, a cura di Zeno Birolli, ne Gli scritti editi e inediti di Boccioni, Milano 1971).

Probabilmente si origina dalla necessità di riunire in una sintesi organica tutto il materiale precedentemente uscito (manifesti, introduzioni, articoli) rivedendone le manchevolezze e gli eccessi, così da offrire una sorta di breviario teorico-estetico del Futurismo. Nasce da un bisogno interiore di chiarimento nei confronti di tutte le dichiarazioni già uscite, a ribadire l'interesse ideologico del movimento, in quanto inteso a provocare un rivolgimento radicale nella cultura e nel costume, nella negazione programmatica di tutto il passato e nella contrapposizione di uno spericolato sperimentalismo ad una ricerca svolta metodicamente. Che sono poi, come osservava, nel '53, Argan, le condizioni del suo proporsi come « avanguardia ».

I 17 capitoli del libro, che ha peraltro una sua unità espositiva, si possono suddividere in tre parti: la prima (capp. 1 - 5) si risolve in una analisi della situazione socio-culturale italiana, che Boccioni accusa violentemente di passatismo, di provincialismo, denunciando lo « stato di abbrutimento » in cui versa « l'idealità estetica del nostro grande paese, forte di 40.000.000 di abitanti, considerati come i più intelligenti del mondo »; nella seconda parte (capp. 6 -

8) l'autore tenta, spinto dalla sua continua necessità di verifica, di teorizzazione della propria spinta emozionale (come nelle continue, ripetute prove e repliche dei suoi lavori tenta una codificazione mentale e tecnica del « gesto »), una giustificazione storica della sperimentazione futurista, di cui enuncia, nell'ultimo settore del volume (capp. 9 - 17), le caratteristiche tecnico-formali e i riferimenti teorici.

Profondendo dovunque la generosità del suo temperamento inquieto, impulsivo, impaziente, imbrigliato sempre, intenzionalmente, nella griglia razionale di una riflessività autoimposta, che lo spinge a teorizzare, a programmare, nell'intento di chiudere in una definizione teorica la propria posizione ideologica. Che, per certi aspetti, si distacca, anche, da quella futurista, per una più filtrata analisi della realtà e della storia, per la continua intenzione dialettica, per la complessa impostazione culturale, che daranno più intensità alle sue scelte ma le metteranno, anche, continuamente in crisi.

Basterà infatti osservare le differenze e le varianti tra le dichiarazioni e i manifesti precedenti al libro (come ha fatto Calvesi nel suo lavoro sul Futurismo, *Milano 1970) e parti del libro stesso, per renderci conto di quanto i successivi approfondimenti culturali e la conoscenza diretta dei fenomeni (come quella del Cubismo, ignorato fino al 1911), modifichino l'impostazione mentale dell'autore, fino a portarlo alla definizione autonoma del suo linguaggio plastico.*

Già un divario si era istituito tra il Manifesto Tecnico dei pittori futuristi del 1910 e la Presentazione per la mostra futurista di Parigi, alla Galleria Bernheim, del 1912.

Praticamente il Manifesto era stato quasi tutto scritto da Boccioni, quando se ne tolgano alcuni inserti relativi al concetto di « simultaneità », espresso col mezzo della riproduzione « ottico-schematica » del movimento, secondo i modi del processo fotografico di Anton Giulio Bragaglia — desunto, peraltro, dalle esperienze di Marey —, proprio di Balla e di Carrà (ma anche, a distanza, di Duchamp nel Nu descendant l'escalier *del 1912); mezzo rifiutato sempre da Boccioni (si veda anche qui, cap. 8°) in nome della « si-*

multaneità degli stati d'animo », come « sintesi di quello che si ricorda e di quello che si vede... che si agita e che vive al di là degli spessori... che abbiamo a destra a sinistra e dietro di noi ».

Nella Presentazione parigina si aggiunge un'altra definizione di « simultaneità » che prelude il « dinamismo plastico », la « simultaneità d'ambiente, e quindi dislocazione e smembramento degli oggetti, sparpagliamento e fusione dei dettagli, liberati dalla logica comune e indipendenti gli uni dagli altri ». È chiaro il riferimento alla scomposizione cubista. Così il riferimento dialettico, prima diretto soltanto verso gli impressionisti (e larvatamente verso i neo-impressionisti), si sposta ora verso i cubisti (« la reazione attuale che, per uccidere l'Impressionismo, riporta la pittura verso forme accademiche » corretto, in seguito, in « la reazione attuale, che vuole uccidere l'essenza dell'Impressionismo, cioè il lirismo e il movimento »). « Non si può reagire contro la fugacità dell'Impressionismo se non superandolo ». È la conclusione. E nel suo libro (cap. 6°) continuerà: « Ora io aggiungo che, piuttosto che tornare indietro, siamo pronti a distruggere tutto e a rifare agli angoli dei sobborghi le barricate impressioniste ». E subito sotto: « ... se gli impressionisti per creare quest'atmosfera ad una unità-oggetto del valore di 100, sottrassero 50 di solidità formale per aggiungervi altrettanto di atmosfera, noi creiamo invece una nuova unità-oggetto del valore di 150... Questa concezione profondamente realistica della struttura dei corpi ha creato in pittura e scultura il DINAMISMO, cioè la solidificazione dell'impressione senza amputare l'oggetto o isolarlo dal solo elemento che lo nutre: la vita, cioè il moto ».

Nella Presentazione parigina sarà ripreso il termine vandeveldiano di « linea-forza » e, all'eccezione « simbolico psico-fisica » e « simbolico-psicologica » (Calvesi), si aggiungerà quella « simbolico-astratta », cui non sembra estraneo l'avvenuto incontro col testo di Kandinskij, Lo Spirituale nell'arte, uscito a Monaco nel 1911 (« Si possono notare nei nostri quadri delle macchie, delle linee, delle zone di colore, che non cor-

rispondono a nessuna realtà, ma, secondo una legge della nostra matematicità interna, preparano musicalmente ed aumentano l'emozione dello spettatore »). C'è già l'accento su quello che sarà lo svolgimento boccioniano ulteriore del concetto di « emozione », che troverà nel libro la sua definizione più esatta: « L'emozione in arte vuole il dramma. L'emozione, nella pittura e nella scultura moderne canta la gravitazione, lo spostamento, l'attrazione delle forme, delle masse e dei colori, cioè il movimento, *cioè l'interpretazione delle forze » (cap. 7°). E ancora: « ... non v'è possibilità di innalzarsi a un definitivo nelle forme e nei colori al di fuori della* emozione. *È l'emozione che dà la misura, frena l'analisi, legittima l'arbitrio e crea il dinamismo. Emozione e soggetto sono sinonimi » (cap. 7°).*

È evidente che il clima culturale del tempo, già dal secondo Ottocento improntato al fervore delle scoperte e delle invenzioni, al progressivo configurarsi della società industriale, che vede in Milano, verso la fine del secolo, la città italiana all'avanguardia, il mito della macchina e della tecnologia, hanno un peso determinante, almeno sul piano visivo, nella formazione boccioniana e futurista; il rapporto con Marinetti non fa che evidenziarne e confermarne la fiducia nelle premesse.

Per quanto riguarda il concetto di movimento e di « linea-forza », di cui un'altra definizione è data nel cap. 8° (« Un uomo, come un automobile, vanno studiati nelle loro leggi della vita, cioè nel loro dinamismo che è l'azione simultanea del loro moto assoluto e del loro moto relativo »), anche per un riferimento puramente formale, gioverà ricordare che nel 1903 era uscito in America, di Frederick W. Taylor, ingegnere americano, Shop Management, *un testo in cui egli esponeva la sua teoria sull'accelerazione dei tempi di lavoro per mezzo di un'organizzazione tecnico-scientifica, basata sullo studio dei movimenti del lavoratore in una officina. Era la base della futura catena di montaggio. Allo scopo di distinguere i movimenti « necessari » da quelli superflui o sbagliati, che si potevano « tagliare », onde accelerare, appunto,*

il lavoro, evitando sprechi di tempo e di energie, un allievo di Taylor, Frank Gilbreth, fece uso del mezzo cinematografico, registrando con una particolare macchina da presa (il « Cronociclografo ») il movimento delle dita di un operaio illuminate da piccole lampadine; si determinavano, così, fasci di linee luminose che permettevano di cogliere l'economia dei movimenti necessari per compiere un determinato lavoro. (Si veda ne Il Futurismo, Milano 1976, il testo in proposito di Lucio Villari). Del 1913 è l'istituzione della prima catena di montaggio alle Officine Ford di Detroit.

Al formarsi del capitalismo industriale della borghesia fa riscontro la formazione della coscienza della classe operaia (il Quarto Stato), dei suoi diritti nei confronti dello sfruttamento del lavoro. Lo sciopero viene dichiarato « fenomeno di guerra » e « l'avvicinamento che si stabilisce fra gli scioperi violenti e la guerra è fecondo di conseguenze » (G. Sorel, Lo sciopero generale e la violenza, Roma 1906).

È noto anche l'iniziale rapporto dei futuristi coi gruppi anarchici. Anche questo farà parte delle molte contraddizioni che caratterizzeranno la loro ideologia politica, e su cui torneremo. Parlavamo del clima culturale del tempo: si potrà accennare alla reazione al positivismo, che, assieme al sorgere di un nuovo idealismo (Croce, Dilthey, Meinecke..., al quale i futuristi si opporranno), vedrà la nascita di una corrente vitalistica, fondata sulle teorie dell'inconscio e dell'irrazionale (del 1900 è L'interpretazione dei sogni di Freud). Dalla diffusione delle correnti irrazionali si determinerà, a livello di moda culturale, un vivissimo interesse per la metapsichica. E già nel I Manifesto Tecnico dei pittori futuristi, del 1910, si leggerà: « Chi può credere ancora all'opacità dei corpi, mentre la nostra acuita e moltiplicata sensibilità ci fa intuire le oscure manifestazioni dei fenomeni medianici? ».

In filosofia le nuove idee si concretizzano nelle teorie del superuomo di Nietzsche e nella Evolution créatrice di Bergson (1907). Per quanto concerne le scienze e la matematica, dopo le teorizzazioni del secondo Ottocento di Lobacewskij e di Rieman sulle geometrie non euclidee, nel No-

vecento si afferma la « teoria dei quanti » di Planck; quella della « relatività » di Einstein vede la luce tra il 1905 e il 1916 (quella di « indeterminazione » di Heisenberg uscirà nel 1927).

Già dal momento di più diretta adesione all'estetica simbolista il rapporto di Boccioni con la filosofia di Nietzsche era evidente. Calvesi individua in Beata solitudo, *una incisione del 1908, tutti gli elementi di riferimento diretto: « ... l'incisione è divisa in due zone, l'una celeste e contemplativa, dove s'accampa in solitudine, irradiata dal sole, l'immagine femminile bianca e pensosa: l'altra terrestre, nella quale è ambientata una chiara allegoria della vita: a sinistra l'amore sensuale e peccaminoso (l'uomo nudo e la prostituta dal grande cappello e dagli occhi bistrati); a destra l'amore spirituale (i due giovani amorosi); nel mezzo passa la morte, che falcia le sue vittime, mentre a riscontro è, verso il primo piano, l'immagine della vita, della vita rinascente, la mamma con il bambino che sugge il latte. La doppia rappresentazione sembra rispecchiare il problema tipicamente nicciano del rapporto tra il mondo sereno della contemplazione intellettuale, ovvero sfera dello spirito, e la vita con il suo calore, il suo continuo ricambio e il suo attraente groviglio di istinti e di passioni. ... Altri simboli possono spiegarsi in chiave nicciana: la basilica di San Pietro al cui fianco sorge la città moderna con le ciminiere fumanti si direbbe una allusione al contrasto tra Cristianesimo e laicismo, tra la storia e il nuovo... Lo stesso stimolo che Marinetti può aver ricevuto da Nietzsche nella formulazione stessa del concetto di Futurismo, Boccioni può averlo per suo conto registrato. Ecco allora spiegati anche l'areoplano e il dirigibile, simboli del " nuovo " e del " futuro ", che fanno da intermediari tra la sfera della vita e la sfera dello spirituale, nel caso di Boccioni direi senz'altro dell'arte, aiutando l'ascensione della prima verso la seconda. Anche gli altri simboli dell'allegoria di Boccioni, che è dunque un'allegoria del rapporto tra vita e arte, possono essere spiegati: l'uomo barbuto che legge, mentre al suo fianco alcune vecchie si*

disperano di fronte all'incalzare della morte sul cavallo, è il saggio, che crede nell'eterno flusso e nell' " eterno ritorno "; anzi è molto probabilmente Zarathustra ridisceso tra gli uomini e raffigurato sotto le spoglie dello stesso Nietzsche, come sembra indicare la somiglianza fisionomica e il vicino contrassegno, il fuoco, che... indica il moto ascensionale " dell'astro umano " verso, appunto, il cielo. La folla che sfila, armata, potrebbe essere un'allusione alla guerra, e alla vita come lotta; o, meglio, come rivoluzione, necessaria per rimodellare il mondo in nuove forme ». Ma la concezione nicciana è presente in tutta l'attività di Boccioni: nella fiducia in un futuro creato e articolato per l'uomo superiore, per il genio; il solo capace di cogliere il valore esaltante di una vita basata sul « nuovo, il frutto del nostro tempo industriale », di una vita tumultuosa e ardente, « basata sulla rapidità e contemporaneità di conoscenza e di comunicazione », della cui concezione moderna il « dinamismo universale è l'esponente lirico ».

Il rapporto con Bergson è meno dichiarato, ma più interiore e preciso: la « durata » di Bergson è la « memoria » di Boccioni, già intuita nella « simultaneità degli stati d'animo » nel 1912 (Bergson, tra l'altro, parla proprio di « stato d'animo », come contenitore della « durata »). E l'« intuizione » bergsoniana che « significa per prima cosa coscienza, ma coscienza immediata, visione che appena si distingue dall'oggetto visto, conoscenza che è contatto e coincidenza » e quindi « durata » e quindi « slancio vitale », si trasforma in Boccioni in quello « infinito plastico interiore », in quei « piani atmosferici che legano e intersecano le cose ». « Questa visione che io ho chiamato trascendentalismo fisico... potrà rendere plastiche le simpatie e le affinità misteriose che creano le reciproche influenze formali dei piani degli oggetti... Spalanchiamo la figura e chiudiamo in essa l'ambiente » (cap. 11°). Nel cap. 16° del libro Boccioni scrive: « Il poeta Marinetti ha creata... la simultaneità in poesia, coll'immaginazione senza fili... e le parole in libertà... Nel campo delle ricerche musicali la simultaneità è stata raggiunta dal mio

caro amico Balilla Pratella con la compenetrazione atonale di ritmi diversi e successivi e la relativa distruzione della classica quadratura... Luigi Russolo, inoltre, coll'enarmonia degli intonarumori e il dinamico divenire, suddividersi e sfumarsi di un tono nell'altro, ottiene simultaneità di tono ». E aggiunge: « Bisogna incanalare tutte le piccole sorgenti nascoste che cercano ancora uno sbocco per uscire dalla crosta passatista e zampillare alla luce del sole formando la grande corrente futurista ».

In questa sorta di coralità i futuristi vedono lo sbocco e la soluzione per la creazione di una realtà nuova.

E poiché queste stesse aspirazioni, in termini di ideologia politica, sono state alla base dell'ideologia fascista, al suo nascere, (anche per le ambiguità e le contraddizioni che si creeranno in seguito nei rapporti Mussolini-Marinetti e degli altri futuristi — Boccioni, morto nel '16, durante la guerra, aveva pagato di persona e verificato, anche prima della morte accidentale, la delusione delle sue idee interventiste, come dimostrano i suoi ultimi scritti —), proprio in virtù di fatti successivi, che gli stessi futuristi avvallarono, per crearsi una sorta di « carta di credito » contro la progressiva emarginazione, si è lungamente protratto l'equivoco del Futurismo come pre-fascismo. In realtà sembra più logico dimostrare come sia stato il fascismo, alla sua fase « rivoluzionaria » iniziale, a trovare i suoi « modelli di azione e di comportamento », e alcune « vere e proprie enunciazioni di programmi politici » nella prassi futurista, in una « utilizzazione, che si rivelò contraddittoria e controproducente » (Enrico Crispolti, in Arte e fascismo in Italia e in Germania, Milano 1974).

Sarebbe forse da verificare il rapporto testo-opera di Boccioni: tra un testo che costituisce, pur nelle sue esitazioni, nei ripensamenti, nelle ripetizioni e negli affaticamenti giustificativi, un contributo importante per cogliere un momento cruciale della cultura italiana moderna, il primo che si apre, decisamente — e il merito è dei futuristi — alle acquisizioni culturali europee (e i fatti seguenti bloccheranno di nuovo ogni volontà di apertura). E che testimonia, soprat-

tutto, di una appassionata, generosa volontà di chiarimento e di evasione dal ristagno di una cultura borghese che costituisce ancora oggi, a distanza di oltre cinquant'anni, — e malgrado superamenti e acquisizioni decisive sul piano sociale e politico —, un peso e una remora ogni qualvolta si tenti un troppo violento e decisivo svecchiamento culturale e artistico. È un lavoro condotto con accanimento instancabile, nell'accesa drammaticità di una pittura dissonante, contrastata, più vicina, per certi aspetti, a soluzioni espressioniste che non al complementarismo post-impressionista, che non concede mai niente alla facilità di comprensione corrente, che esalta il nuovo paesaggio creato dall'uomo, quel paesaggio tecnologico che sarà poi, in tempi recenti, quello stesso esaltato e dissacrato dalle correnti post-informali e pop; nella travagliata definizione di una scultura straordinaria, plasmata dal movimento e dalla velocità che le permettono l'acquisizione e la fusione di oggetto e di spazio, e « il superamento del dualismo fondamentale della cultura tradizionale », quella « unità del reale » data non « nel pensiero », ma « nella sensazione fortemente emotiva della realtà » (Argan), nell'identificazione, infine, tra arte e vita.

E sarà su questo tema che si svolgeranno le ricerche di tutta una linea di cultura artistica contemporanea fondata sulla gestualità, che, sul filo dell'irrazionalismo, passeranno dal Surrealismo al Dada all'Action Painting all'Informale, fino alla Pop Art, a certo comportamentismo e oltre. Quella che si è definita la « linea calda », in contrapposizione all'altra linea, « fredda », astraente, lucida, che tende ad uscire dal contingente e dall'emotivo e che, per grandi rimandi, può far capo alle Compenetrazioni iridescenti *di Balla, e trovare le componenti nei vari Albers, Noland, aprendo, appunto, la via alla « pittura analitica » americana di Newman e di Agnes Martin, e passando, in Europa, attraverso le acquisizioni di Dorazio, di Fontana, fino alla recente « riflessione sulla pittura », e a certi aspetti di « arte concettuale ».*

Lara Vinca Masini

Nota

All'inizio del suo secondo anno di attività la « Biblioteca Vallecchi » si presenta in una configurazione precisa, alla quale aggiunge una nota determinante proprio la ristampa di *Pittura scultura futuriste* di Umberto Boccioni. Un libro che, come opportunamente rileva Lara Vinca Masini, non si ristampava isolato dal tempo della sua prima apparizione nelle *Edizioni futuriste di « Poesia »* (1914) e che, appunto isolato, acquista spessore e significato di evento: certo il documento programmatico più cospicuo dell'avanguardia artistica italiana. Boccioni, in questa « Biblioteca », prosegue il discorso di Tozzi, di Soffici, di Papini, di Bastianelli: a riprova di quella necessità di autentico rinnovamento che il primo Novecento fece sua: in modi inconsapevoli ma estremamente incisivi, come nel caso di Tozzi, o secondo una consapevole dialettica di proposte, come negli altri casi. *Scoperte e massacri* di Soffici è, per esempio, una premessa indispensabile a quest'opera di Boccioni. Se Soffici, sulla « Voce », non avesse inaugurato un discorso d'igiene e di disinfestazione culturale, non sarebbe mai giunto a maturazione il tempo futurista di « Lacerba »; e se un giorno ripresenteremo, anch'essa isolata, *L'esperienza futurista* di Papini, non si potrà fare a meno di corredarla, in appendice, dell'articolo polemico di Boccioni, *Il cerchio non si chiude*, che apparve su « Lacerba » del 1° marzo 1914 (l'anno di edizione del presente libro): a testimoniare due divergenti e inconciliabili (ma quanto vitali nella loro inconciliabilità) progetti di sperimentazione e d'avan-

guardia. Qui il senso di quella che riteniamo la struttura portante della « Biblioteca Vallecchi », e qui, come si accennava, la sua stessa configurazione e la sua ragion selettiva.

Il testo, che si ripubblica accompagnato dai *manifesti*, suoi e non suoi o suoi solo in parte, che Boccioni volle includere a ribadire l'idea di un movimento veramente avanguardistico in quanto veramente totalizzante (e perciò quei manifesti sono parte organica di questo libro) è esemplato sulla prima edizione (esclusi solo gli elenchi e le riproduzioni di opere futuriste). I nostri interventi sono stati di mero carattere tipografico, pur badando di conservare alla pagina il suo sapore *futurista* proprio sul piano della grafia: e così la scritta *Acqua purgativa infallibile* che appare, nel secondo capitolo, a tagliare una fila di cipressetti, è stata riprodotta in *cliché* perché non se ne perdesse l'evidenza figurativa.

L. B.

Umberto Boccioni nasce a Reggio Calabria nel 1882. Dopo aver fatto studi tecnici a Catania, si trasferisce, nel 1901, a Roma, dove incontra Severini e frequenta lo studio di Balla. Da Balla gli deriva appunto il tipo di ricerca pittorica che caratterizza la sua fase pre-futurista: persuasiva combinazione di elementi naturalistici e divisionistici. Verso la fine del 1907 si stabilisce a Milano, dopo viaggi a Parigi e in Russia e soggiorni a Padova e a Venezia. E a Milano un altro incontro determinante per la sua formazione sarà quello con Previati che gl'ispira un nuovo interesse per la significazione psicologica dell'immagine. Attratto dalla cultura simbolistica della Secessione e dagli espressionisti, è soprattutto la lettura di Bergson a determinare in Boccioni la maturazione di quel concetto di dinamismo nel quale s'identificherà la sua stessa adesione al futurismo. A Milano, insieme con Balla, Russolo, Severini, Carrà (ma non si deve dimenticare la sempre immanente presenza di Marinetti), lancia il *Manifesto dei pittori futuristi* (11 febbraio 1910) al quale fa seguito, corredato dalle stesse firme, il *Manifesto tecnico della pittura futurista* (11 aprile 1910: entrambi inclusi in questo volume), e partecipa a varie esposizioni in Italia e all'estero, svolgendo contemporaneamente un'intensa attività di divulgatore. Anche la scultura assume un ruolo preciso nella sua ricerca: il *Manifesto*

tecnico della scultura futurista è dell'11 aprile 1912. Nell'imminenza della guerra, si schiera con gli interventisti, insieme coi suoi compagni d'idee, milanesi o fiorentini (ad esclusione di Palazzeschi). Ma neppure con la guerra si arresta l'attività artistica di Boccioni, che anzi imprime una svolta nuova alla sua sperimentazione formale accostandosi a Cézanne e abbandonando i moduli più espliciti del dinamismo futurista. Muore accidentalmente nel 1916, presso Verona, mentre è sotto le armi, in seguito a una caduta da cavallo.

CENTRO PECCI PRATO

CENTRO PER L'ARTE
CONTEMPORANEA
LUIGI PECCI

WWW.CENTROPECCI.IT

Anteprima limitata.

Limited preview.

Per ulteriori informazioni scrivere a cid@centropecci.it

For further information e-mail to cid@centropecci.it

Invito alla lettura di Lara Vinca Masini v

Nota xvii

PITTURA SCULTURA FUTURISTE

1. Perché siamo futuristi 5
2. Contro il paesaggio e la vecchia estetica 11
3. Contro la vigliaccheria artistica 19
4. Pubblico moderno nella vita, passatista in arte 26
5. Contro l'ossessione della cultura e contro il monumento nazionale 32
6. Perché non siamo impressionisti 37
7. Che cosa ci divide dal Cubismo 52
8. Fondamento plastico della pittura e scultura futuriste 70
9. Moto assoluto e moto relativo 80
10. Dinamismo 85
11. Linee-forza 92
12. Solidificazione dell'Impressionismo 97
13. La compenetrazione dei piani 101
14. Complementarismo dinamico 104
15. Noi porremo lo spettatore nel centro del quadrato 109
16. Simultaneità 112
17. Trascendentalismo fisico e Stati di animo plastici 122

MANIFESTI

Fondazione e Manifesto del Futurismo 149
Manifesto del Futurismo 153
Manifesto dei pittori futuristi 158
Manifesto tecnico della pittura futurista 162
Prefazione al Catalogo della 1ª Esposizione di pittura futurista 167
Manifesto tecnico della scultura futurista 176
Prefazione al Catalogo della 1ª Esposizione di scultura futurista 186
Il dinamismo futurista e la pittura francese 190
La pittura dei suoni, rumori, odori 196

Finito di stampare nello stabilimento
della Poligrafici Luigi Parma S.p.A. - Bologna
nel gennaio 1977

archivio
lara
vinca
masini
cid

SP-PUB-023
000486

BIBLIOTECA VALLECCHI
collana diretta da Luigi Baldacci

BV 007

Per definire in pittura e scultura quella che chiama realizzazione della « linea lirica del corpo, che è la sua linea-forza, il suo moto assoluto », Boccioni, nel quindicesimo paragrafo del suo saggio rovescia la definizione di Cézanne « I bordi dell'oggetto fuggono verso un centro situato al nostro orizzonte » trasformandola in: « I bordi dell'oggetto fuggono verso una periferia (ambiente) di cui noi siamo il centro ». Così la visione prospettica tradizionale, « misurazione scientifica dell'apparenza », che chiude l'oggetto rappresentato « nella linea freddamente letteraria e oggettiva », si trasforma nell'ottica del dinamismo plastico futurista che « vive l'oggetto nel moto delle sue forze » e « pone lo spettatore nel centro » dell'opera.

Lara Vinca Masini

PITTURA SCULTURA FUTURISTE, 1914
MANIFESTI DEL FUTURISMO, 1909/1913

lire 3900 (3679)

GRAFICA ANDREI-ARCALENI